APPUNTI SU OPERE DEL PORDENONE IN FRIULI

Inizio su queste pagine a render noti alcuni appunti su opere lasciate dal Pordenone in località vicine a Spilimbergo, dovuti a riflessioni provocate dalle visite che saltuariamente ad esse riservo e da pubblicazioni piú o meno recenti sull'argomento.

Fa piacere veder pubblicato col giusto nome del Friulano il tondo con l'*Eterno Padre* e i simboli degli *Evangelisti,* affrescato al sommo della cupola del presbiterio della chiesa di Gaio (1): opera che conoscevo da anni (con altre ancora inedite che ormai riservo per la monografia da tanto rinviata su Giovanni Antonio) e che già per mio conto avevo collegata al passo del Ridolfi (2). È un affresco giovanile certamente, ma di un artista che ha già tre lustri di attività alle spalle e non proprio in quella fase sperimentale cui sembra alludere il Vasari (3) *(fig. 1).* Non posso perciò accogliere la valutazione data da Goi e Metz che vi riscontrano «la pressoché assoluta mancanza di una definizione spaziale che vada al di là delle due dimensioni di superficie: la profondità viene simbolicamente definita dal fondo azzurro» (4). Non conosco opera pordenoniana, neppur fra le primissime, in cui l'artista ricerchi un suggerimento simbolico (siamo nel Rinascimento e non in oriente) per mezzo del fondo unito: è la costituzionale predisposizione del pittore verso l'effetto di emergenza plastica delle figurazioni che gli permette di realizzare uno « spessore » spaziale, sempre piú dilatato, al di qua della superficie e del fondo. In tal senso, anzi, la composizione di Gaio è di estremo interesse: vi si trova *« in nuce »* l'idea di quell'invaso spaziale, affrescato, meno di dieci anni dopo e con l'esperienza romana il corpo, sulla cupola della Cappella Malchiostro; con la differenza che qui a Gaio il gruppo contenuto emerge radiale, là scende dinamico e roteante. Non direi neppure, quella di Gaio, essere una composizione statica; i raggi che si dipartono dalla chiave di volta e lungo i quali si adunano le figurazioni, impediscono la visuale fissa di un singolo elemento e invitano l'occhio su quello vicino, seguendo il ritmo delle teste tangenti il cerchio monogrammato, come le sfere in un cuscinetto. Il rilievo plastico, che la ro-

1. - G. A. Pordenone, « Affreschi della cupola ». Gaio, chiesa di S. Marco.
(Foto Antonini-Gabelli)

vina della superficie ora annulla, dovette essere vigoroso: il *Padreterno,* circondato da testine alate d'angioli, allarga le braccia a palme aperte, quasi ad accogliere la candida colomba sospesa sulle nuvole. Anche qui chiaramente è individuata una successione di piani, una profondità spaziale che le torsioni (non la « scorrettezza dell'impostazione ») dei colli del

bue e dell'aquila ribadiscono. Come poi non ci si accorga che i filatteri non hanno piú nulla non dico di gotico ma neppure di « tolmezzino », mi riesce difficile capire: v'è in essi un modulato fluire della linea, ripreso nei sinuosi andamenti della coda e del collo dei simboli di Giovanni e di Luca, che animano l'unitaria composizione di bellissimi, inediti interspazi e armoniosi contrappunti. L'opera tocca l'inizio del secondo decennio, tra Vacile e Collalto, e anticipa nel motivo dell'*Eterno Padre* l'altro affresco in S. Agnese a Rorai Piccolo *(fig. 2)*, per molti fili collegato alla paletta, già a Collalto, datata 1511. Si veda poi quanto le teste dei *Santi Lorenzo e Floriano* del perduto affresco di Rorai Grande, che da tempo ho reso noto assegnandolo al Pordenone verso il 1510, anticipino — nella piccola bocca, nel naso largo alla radice e globoso all'estremità, negli occhi spalancati e nelle palpebre risentite, e ancora in quelle ciocche fitte e ammassate, ridotte quasi « parrucchini » dalla rovina del tempo — i tratti fisionomici dell'angelo di S. Matteo *(fig. 3)*. Tirare in ballo il

2. - G. A. Pordenone, « Eterno Padre ». Rorai Piccolo di Porcia, chiesetta di S. Agnese.
(Foto Antonini-Gabelli)

nome del Calderari, che si rivelerebbe appieno nella « capigliatura a cuffia », simile a quella di alcuni apostoli della pala con l'*Istituzione dell'Eucarestia* nel Duomo pordenonese — opera da me attribuita allo Zaffoni

3. - G. A. Pordenone, « Santi Lorenzo e Floriano » (particolare). Borai Grande di Pordenone, distrutto. *(Foto Antonini)*

4. - G. A. Pordenone, «Angeli» (particolare). Blessano, Via della Scuola n. c. 3.
(Foto Ciol)

dieci anni fa — non ha senso (5): si confronteranno con piú profitto le capigliature del guerriero dormiente nella *Resurrezione* a Pordenone e del Battista nel *Trittico* di Valeriano, senza giungere a Vacile. Quanto poi alle positure in trequarti delle figure e alle mani che reggono il libro e impugnano l'elsa della spada, mi convinco vieppiú che sono tipicamente pordenoniane e *mai* riprese dal Calderari: offro per questi « sgorbi » e « artigli », come sono state definite, il solo raffronto della mano dell'angelo della svanita *Fuga in Egitto* di Blessano; e non mi dilungo, dal momento che quest'ultima potrebbe apparire ancor piú goffa (6) *(fig. 4)*.

Nei due Santi di Rorai Grande vedevo allora, e vedo ancora, strettissimi rapporti stilistici con le tavole di S. Fior: solo quest'ultime rite-

nevo indicative di un legame con Venezia e col Cima e non già che l'affresco di Rorai costituisse, come mi si vuol far dire, « la prova dei rapporti col Cima ». In ogni caso un « *felix error* », come amava dire Fiocco, della critica consapevole può essere stimolante, e non è mai banale. Per questo ho indugiato un poco sull'argomento, sperando dissipare il dubbio a chi ha veramente passione per queste ricerche; e per mettere in guardia contro l'eccessivo aguzzar l'occhio sulle ammuffite carte, rischiando poi di restar miopi di fronte alle opere vive. Si deve sempre curare la pertinenza dei raffronti e guardarsi dal confondere il permanere d'una personalità d'artista in opere cronologicamente distanziate con il ripetersi di una presunta identità di repertorio lessicale.

Altrimenti si giunge inevitabilmente all'errore: com'è il caso dell'affresco in S. Croce a Casarsa, raffigurante la *Vergine col Figlio tra i Santi Valentino e Alvise e un donatore* (7). Assegnare al Pordenone l'opera, datata giugno 1538, urta contro elementi esterni (rientro del pittore da Venezia dove, a pochi mesi dalla morte, era oberato di lavoro e pressato dalle richieste del Duca di Ferrara) e soprattutto contro lo stile che non ha nulla da spartire con quello coevo del Pordenone (dalla pala di S. Marco, alle portelle di Valvasone e alla pala di Cividale). L'opera riflette invece compiutamente il momento dell'Amalteo tra il ciclo della chiesa di S. Maria dei Battuti a S. Vito al Tagliamento e quello in S. Maria delle Grazie a Prodolone, del 1538. Non mi soffermo su raffronti, inutili al nostro fine, tanto son essi numerosi e pertinenti, anche con brani dell'Amalteo nel coro della stessa chiesa di Casarsa; l'affresco votivo sigla qui l'intervento del pittore, impegnatosi nel 1536 a « *depingere in tribus annis proximis futuris totam cubam et faciam foras cube* », a conclusione della « *depinctionem inceptam in cuba* » da parte del Pordenone.

Come non sempre i documenti — che è utilissimo ricercare ma dei quali è ancor piú utile servirsi bene — facilitino conclusioni appropriate è confermato dal gruppo di affreschi della chiesa di S. Pietro a Corbolone. Il fatto che l'edificio sia stato ricostruito « *in maiori forma* » a partire dal 1514 non giustifica lo spostamento cronologico del ciclo della cappella dell'Annunciata all'epoca del *Balaam profeta* o ancor peggio al 1528-29 (8). S'è voluto anche trovare un appiglio « esterno » giudicando « l'abside trilobata » della cappella di fattura seriore. Ma i muri che risultano *appoggiati* sono quelli dei lobi laterali dell'abside, aggiunti piú tardi per ricavare il locale per il battistero e un ripostiglio, che nulla hanno in comune con la cappella originaria; la quale ultima può essere stata aggiunta in corso dei lavori o *subito dopo* la costruzione della nuova chiesa, perché non prevista nel progetto iniziale. Anche in questo caso le ragioni di stile dovrebbero indicare la via giusta; che non si può certo percorrere in tutta tranquillità date le rovinose condizioni degli affreschi: tra questi tuttavia mi sembrano nello stile pordenoniano, tra Villanova e i primi lavori di Travesio, quelli del catino con l'*Incoronazione della Vergine (fig. 5);* l'Eterno Padre si presenta in una posizione frontale, a braccia allargate come in S. Agnese a Rorai Piccolo o a Villanova, e non scende planando o roteando nel modo realizzato a Travesio e Treviso (perduta cupola della Cappella Malchiostro). Non saprei decidere se si tratti ancora di un momento anteriore a Roma o di primo ripensamento

5. - G. A. Pordenone, « Affreschi della cappella dell'Annunciata ». Corbolone, chiesa di S. Marco. *(Foto Antonini-Gabelli)*

di quanto visto nella città eterna; questo dovrebbe far meditare se non sia troppo azzardato stringer dappresso questa *Incoronazione* all'altra di Lestáns, dove il *Padreterno* appare in quella posizione « obliqua » che dopo Travesio risulta canonica nel Pordenone; anche la doppia coppia simmetrica di angioli sottolinea la presentazione frontale della scena, già sperimentata sulla parete di fondo del perduto coro di Collalto.

Per le Sante affrescate sotto agli archi del finto portico sottostante, che in ogni caso mi sembra problematico staccare dal resto della decorazione, escludo senz'altro il nome del Calderari, del quale mi sono interessato in particolare son quasi dieci anni, assegnandogli quel che gli spetta nel farraginoso gruppo d'affreschi della Santissima; chiamato in causa — e non ne capisco bene le ragioni — per Corbolone. Piú fruttuoso sarà semmai considerarle in rapporto all'attività di Pomponio, tra il '30 e il '35 allorché, divenuto genero del Pordenone, è chiamato a ultimare lavori da questi lasciati incompiuti come a Casarsa e a Lestáns. Alla precisazione del momento stilistico di queste Sante mi sembra legato il problema di una *Addolorata* e di un *S. Giovanni* dipinti su tavole, da sempre esistenti in una stanza sopra la sacrestia del Duomo pordenonese dove il compianto mons. Muzzatti me li indicò quasi vent'anni fa; ma proclamati in questi giorni ritrovamento del 1969, nella soffitta del Duomo, con ingenuità ben spiegabile in chi arriva per ultimo (9).

6. - G. A. Pordenone, « Profeta Davide ». Spilimbergo, chiesa di S. Pantaleone.

(Foto Brisighelli)

Passiamo all'organo di Spilimbergo (ora in S. Pantaleone) le cui pitture sulla cassa, in base a una recente rettifica, andrebbero assegnate assieme alle tavole della cantoria e le portelle all'anno 1524 (10). Mi sembra opportuno riprendere in esame il problema perché la confusione cronologica non è solo derivata dall'erronea assunzione del 1514 (in luogo di 1524) riportato dal Maniago. La cassa dell'organo reca la scritta BERNARDINI VICENTINI OPUS MDXV; se non c'è dubbio che sia questa la firma del costruttore, v'è però una qualche ragione nel credere che le tavole non restassero nude per quasi dieci anni. Il Fiocco nell'elenco delle opere del Pordenone, parla della cassa, « del 1515 », e penso che per questa vicinanza di tempo abbia accettato, sia pure con leggerezza, l'errato 1514 riportato nel Maniago.

Questo 1515 della cassa è il punto sul quale si basa la distinzione fra due interventi del Pordenone: senza con questo voler dire che i paggi reggiscudo e i Profeti siano stati necessariamente (ma è probabilissimo) dipinti in quello stesso anno. Anche in questo caso l'interpretazione dei documenti deve accordarsi con le ragioni dello stile; i tipi dei volti, il modo di panneggiare e il colore quali vediamo nelle figure della cassa mi sembrano del tutto irriconducibili al momento delle portelle dove, tra l'altro, l'insinuarsi della suggestione correggesca si pone come spia utilissima alla chiarificazione del problema. Neppur qui scendo a istituire raffronti: si mettan soltanto vicino il *David* con l'ultimo angelo musicante sulla vela destra del coro di Villanova *(fig. 6)*.

Visti sotto questa luce anche i dipinti della cantoria lasciano adito a forti perplessità. È vero che il documento del 1524 ricorda spese « per far far le altre armadure per depenzer lo puzol del organo »; ma le stesse armature servono anche « per far taiar parte deli travij dela giesia » (11). Non è escluso che potesse trattarsi d'una pittura generica o di ritocchi (dopo l'installazione delle portelle) del « puzol » e non delle storie figurate. La scena dello *Sposalizio della Vergine* mi pare strutturata alla maniera di quella di Rorai Grande (*fig. 7*): piramide centrale formata dalle tre figure protagonisti, ali laterali degli astanti in « conversazione », con le teste, dai tipici copricapi, variamente atteggiate. Anche l'altra composizione con l'*Adorazione dei Magi,* svolta orizzontalmente, con il grande personaggio centrale inginocchiato di fronte al gruppo compatto della *Sacra Famiglia,* mi sembra precorra e non oltrepassi l'analoga scena della Cappella Malchiostro a Treviso (1520), similissima negli elementi costitutivi, ma piú enfatica in quel momento di sperimentazione da parte del Pordenone degli spunti colti nei viaggi romani.

Volessimo dar credito al documento e ritenere i cinque pannelli della cantoria opera del '24, non potremmo in ogni caso non rilevarvi questa cultura d'immagine elaborata tra il 1515 e il 1517. Le tavole ripulite, sono state collocate sul muro interno della facciata del Duomo di Spilimbergo; per nostro conto riteniamo le storiette eseguite nel 1515-16.

7. - G. A. Pordenone, « Sposalizio della Vergine ». Rorai Grande di Pordenone, chiesa di S. Lorenzo. *(Foto Fiorentini)*

Il *S. Cristoforo* affrescato all'esterno della parrocchiale di S. Martino al Tagliamento, cui si riferisce un pagamento del 1518, testimonierebbe, come s'è recentemente detto, un periodo di « sconosciuta attività pittorica in patria » (12). Pressapoco nello stesso torno di tempo il Pordenone attende invece alla prima parte degli affreschi di Travesio, iniziati l'anno prima e forse sospesi proprio in questo 1518. Il risoluto gesto del Cristo di Travesio, con braccio e indice della mano protesi, si ritrova maggiormente scorciato nel *S. Cristoforo* di S. Martino; la nobile testa, dove s'intravvede l'autoritratto del pittore — naso dritto e sottile, lineamenti della bocca, baffetti spioventi — richiama le consorelle del *S. Rocco* sul pilastro del Duomo di Pordenone e l'altra del *Cristo,* appunto, di Travesio. Il Bimbo sgambettante riprende nella parte inferiore il motivo bellissimo, introdotto in precedenza nella *Madonna della Loggia* udinese, eseguita nel 1516. È interessante poi rilevare gli stupendi nodi di putti librati sui piedritti dell'arco, che qui appaiono per la prima volta, e che tanto séguito avranno nell'opera pordenoniana (*fig. 8*).

Nel ciclo di S. Pietro a Travesio il Pordenone, già approdato a Roma, propone nuove idee di spazio e di movimento, elaborate in rapporto alla cultura plastica michelangiolesca, espressa nella volta della Sistina. Nell'impostare la decorazione della volta l'artista liberamente richiama i triangoli curvilinei delle lunette della cappella Sistina, inserendovi ovali figurati: la zona intermedia, data l'esiguità della superficie a disposizione, è concepita come libero cielo (si eliminano le partiture architettoniche

8. - G. A. Pordenone, « S. Cristoforo » (particolare). S. Martino al Tagliamento, chiesa parrocchiale. *(Foto Ciol)*

9. - G. A. Pordenone, « Affreschi del coro ». Travesio, chiesa di S. Pietro.
(Foto Brisighelli)

della volta michelangiolesca) che accoglie la *Trinità,* le *Schiere d'angioli* e i *Profeti,* e il *S. Pietro chiamato dal Cristo.* L'*Eterno Padre* non appare piú frontalmente, come a Gaio, a S. Agnese di Rorai Piccolo, a Villanova e Corbolone, ma « planando »: con chiara desunzione dal prototipo di Michelangelo nella « creazione degli animali »; dallo scomparto successivo raffigurante la « creazione degli astri » è tolto invece il motivo del braccio teso e scorciato per il Cristo trionfante (*fig. 9*).

La decorazione della chiesa di S. Pietro mostra almeno due fasi riferibili, sulla base dei pagamenti, agli anni 1517-18 e 1525-26; non sono però da escludere interventi del pittore tra i due tempi e fors'anche dopo. La volta certamente appartiene al primo momento pordenoniano, evidente nel tonalismo giorgionesco ancora e nell'impiego ancora sperimentale degli spunti romani: anche le malconce lunette sembrano convenire a questa fase. Ritengo invece i restanti brani sulle pareti del coro — *Adorazione dei Magi, Ultima Cena, Vergine col Cristo morto, Decapitazione di S. Paolo* e *Conversione di Paolo* — assegnabili al secondo intervento, intorno al 1526, quando vedon la luce anche gli affreschi di Pinzano e Valeriano.

L'*Adorazione dei Magi* riprende lo schema adottato nell'analoga composizione di Treviso, datata 1520; il leonardesco nudo sulla sinistra quivi raffigurato offre il proprio atteggiamento, rigorosamente di profilo, al volto di Giuseppe; mentre il Bimbo, dalle rosee carni, fatte di luce, alza lo sguardo come il gemello di Valeriano. Quasi nulla rimane della scena raffigurante l'*Ultima Cena;* ma il volto severo, dalla chioma inanellata a virgole luminose (*fig. 10*), trova un puntuale parallelo nel Cristo della

10. - G. A. Pordenone, « Testa di Cristo ». Travesio, chiesa di S. Pietro.

(Foto dell'Autore)

paletta del Museo Filangeri di Napoli; declassata dal Fiocco che l'assegna al Calderari, trova cosí una valida motivazione dell'autografia pordenoniana: lo stesso tema, ripetuto in forma semplificata a Travesio, suggerisce una vicinanza cronologica tra le due opere (13).

La composizione con la *Caduta di Saul* è importante per diversi aspetti. La posizione a chiasmo del cavallo e del corpo del Santo caduti è motivo ripreso ed elaborato nelle portelle dell'organo di Spilimbergo. Presumibilmente una prima redazione del soggetto, resa nota in Emilia al tempo del ciclo cremonese, può essere venuta a conoscenza del Correggio e riflessa nell'analoga composizione del Duomo di Parma, similissima a quella di Spilimbergo. Certo il Correggio non visitò il remoto Friuli e semmai, come giustamente ha pensato il Popham (14), ebbe modo di vedere qualche opera o disegno pordenoniano in Emilia: forse si trattò di qualche studio per i focosi destrieri che appaiono nelle scene della Passione a Cremona, o proprio di una *Caduta di Saul,* replicatissima dal Pordenone, per la quale resta un bellissimo disegno conservato nella Pierpont Morgan Library di New York (15); opere comunque culminate nell'invenzione del celebrato Curzio per la facciata del Palazzo d'Anna a Venezia.

Ritroviamo nella composizione di Travesio un cavallo irrompente a sinistra e un secondo, sulla destra, monumentalmente visto da tergo. La posa di quest'ultimo è invigorita nella *Crocefissione* cremonese da un brusco arresto e la repentina torsione a destra della testa e del cavaliere; il primo balza invece con slancio maggiore nella *Incoronazione* di spine, montato da un guerriero con la spada levata: prototipo al Curzio, come appare evidente dal disegno intermedio che qui presento. È un inedito foglio conservato nel Kupferstich Kabinett di Berlino (*fig. 11*); lavoro di non grande finezza ma provvisto di quel tipico impeto pordenoniano che permette di ritenerlo autografo; opinione condivisa anche dal dr. Peter Dreyer, che ringrazio di cuore per l'amichevole aiuto prestatomi nella ricerca (16). Tra i disegni pordenoniani conservati a Berlino, due altri fogli inediti meritano particolare attenzione. Il primo, che raffigura un episodio tratto dalla mitologia è stato avvicinato dai Tietze a Pomponio (17) (*fig. 12*); mi ha subito colpito la monumentalità dell'impostazione compositiva, divisa a metà dall'orizzontale all'altezza delle teste e lungo la linea del mare lontano, l'emergere della figura a sinistra dentro al vasto spazio risonante: il richiamo piú immediato sono le composizioni di Piacenza, come la lunetta con la *Decapitazione di S. Caterina.* Tecnicamente il disegno s'avvicina, per le svirgolature lumeggiate, allo studio per uno spicchio della cupola di Piacenza dell'Ashmolean Museum di Oxford: il volto della figura seduta ripete esattamente quello del giovane protagonista del foglio di Berlino, il che può suggerire un termine cronologico per la datazione di quest'ultimo, da porsi verso l'inizio del quarto decennio (1532-33). In esso il Pordenone adotta una tecnica « lavata » inconsueta, che ribadisce un ulteriore contatto con l'arte di Perin del Vaga, favorito forse dal soggiorno genovese; ma è opportuno osservare che la struttura compositiva della scena, con la regale figura a sinistra alta sul trono, si ritrova *« in nuce »* e semplificata nella lunetta di

11. - G. A. Pordenone, « Studio per il Curzio » (?). Berlin - Dahlem, Kupferstichkabinett.
(Foto Steinkopf)

Travesio raffigurante *S. Pietro di fronte al giudice,* e nelle *Storie con S. Ermacora flagellato e davanti al giudice (fig. 13)* della cantoria del Duomo udinese.

L'altro disegno, molto pallido e ossidato (18), mostra una nobile testa dalla barba fluente; il raffronto con la testa dell'Eterno Padre affrescata a Villanova (settembre 1514) induce a proporre una data prossima a questo ciclo *(fig. 14)*. Le trasparenti ombreggiature e la resa oltremodo morbida e fusa d'ogni tratto rispecchiano appieno quel momento pordenoniano particolarmente vicino al mondo di Giorgione. L'alta volta cranica si ritrova nella testa del Sacerdote a Rorai Grande (*Sposalizio*

12. - G. A. Pordenone, « Scena mitologica ». Berlin - Dahlem, Kupferstichkabinett.
(Foto Steinkopf)

13. - G. A. Pordenone, « S. Ermacora flagellato e davanti i giudici ». Udine, Duomo.
(Foto Brisighelli)

della Vergine; sembra quasi un studio preparatorio), in altre figure a Travesio, nel volto dell'*Eterno Padre* del cimiero del Museo di Udine.

S'è sopra accennato alla possibilità d'un incontro tra il Correggio e

14. - G. A. Pordenone, « Testa d'uomo ». Berlin - Dahlem, Kupferstichkabinett.
(Foto Steinkopf)

il Pordenone, forse anche d'ordine personale; il Friulano, avido consumatore d'esperienze, studiò certamente l'originalissima legatura compositiva e la fusa maniera dell'Allegri. Restano disegni attribuiti dagli specialisti ora all'uno ora all'altro artista; com'è successo, tanto per citare un caso, al bellissimo foglio con un fregio decorativo, conservato al Metro-

politan Museum, recentemente chiarito in maniera definitiva come appartenente al Pordenone (19). E non è il solo esempio di scambio con i grossi nomi della pittura emiliana; l'identico problema si verifica per una sanguigna della Galleria Estense di Modena, da diversi studiosi ritenuta uno studio del Parmigianino per il S. Vitale in S. Giovanni Evangelista a Parma, ma dal Fiocco assegnata al Pordenone (20): in effetti la posa della figura e il gesto del braccio destro si collegano strettamente al Cristo trionfante di Travesio, di data anteriore.

Ricordo infine il problematico foglio della Pinacoteca di Bologna raffigurante la *Sacra Famiglia.* La posizione della Vergine è in verità correggesca; ma la figura del S. Giuseppe entra obbliquamente nella scena con piglio decisamente pordenoniano. Inoltre il volto appena schizzato vicino alla testa della Madonna è vicinissimo a quello del palafreniere della Galleria Estense.

Certamente qualche ricordo dell'arte del Correggio trapela in certe opere pordenoniane dove al consueto tumulto si sostituisce un fare piú tenuto, un sentimento piú quieto; e appena espresso trapela l'indugio o il compiacimento per la resa piena e morbida delle carni. La suggestione si coglie a Lestáns — dove il Pordenone lavora alla volta del coro di S. Maria nel giugno 1526, secondo l'accordo stipulato nel novembre dell'anno precedente —, non tanto nelle vele quanto piuttosto nell'ovale con la *Creazione di Eva:* qualcosa della « magía » correggesca è trasfuso nella floridezza casta e nient'affatto conturbante dei nudi dei progenitori. E non senza séguito: perché lo stesso Amalteo, chiamato di lí a qualche anno a terminare l'impresa del maestro, sembra ricordarsene negli ovali in S. Maria dei Battuti a S. Vito. Ma come ho detto si tratta d'una suggestione superficiale. Nelle raffigurazioni delle vele l'impostazione e lo spirito sono interamente pordenoniani, anche se svigoriti e falsati dall'intervento del genero nel '35 e dal restauro del Belgrado nel 1705 (21). Nel grandioso assetto delle figure, scalate su piani degradanti, è il preludio delle vele di S. Maria di Campagna. A questo punto sarà bene prender posizione circa quei fogli conservati a Windsor: che il Fiocco, dopo qualche incertezza giustamente sottolineata dai Tietze (22), nell'ultima edizione della monografia sul Pordenone, non molto chiaramente, a dire il vero, sembra assegnare all'Amalteo. Dopo aver piú volte esitato sono ora propenso a ritenere questi disegni studi autografi. Prendendo visione diretta dell'opera grafica del Pordenone, nella quasi totalità, mi son dovuto convincere che la decisione e la rapidità con la quale il Friulano buttava giú idee e composizioni, spesso gli impedivano la corretta definizione di particolari (mani, piedi, ecc.); per questa ragione ritengo di sua mano, dopo averne dubitato, anche i disegni di Chatsworth per la perduta decorazione di S. Rocco a Venezia, che rappresentano quattro gruppi di angioli, variamente atteggiati fra le nuvole. In quest'ultimi studi, come in quelli per le vele di Lestáns, la franchezza dell'impostazione, la realizzazione della plasticità attraverso l'abbreviato tratteggio escludono l'intervento dell'Amalteo o di qualche altro seguace: o che si tratti di copie.

Delle opere pordenoniane sin qui ricordate si è solo preso in esame

qualche aspetto che meritava d'essere chiarito; molti punti ancora problematici verranno discussi in un prossimo studio.

ITALO FURLAN

NOTE

(1) GOI P.-METZ F., *Alla riscoperta del Pordenone,* Treviso, 1971 pp. 18-21.

(2) RIDOLFI C., *Le meraviglie dell'arte,* ecc. Roma, 1965, I, p. 119.

(3) FURLAN I., *Il Pordenone,* Bergamo, 1966, p. 7-8.

(4) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* p. 20.

(5) GOI P.-METZ F., *Alla riscoperta del Pordenone - I,* ne « Il Noncello », n. 33, 1971, p. 126 e p. 139 (nota).

(6) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* ne « Il Noncello », n. 33, p. 131, fig. 16 (mano destra dell'angelo).

(7) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* pp. 53-54.

(8) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* pp. 37-43.

(9) PILO G. M., *Inediti d'arte friulana,* da « Itinerari », 1972, pp. 10-11.

(10) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* pp. 24-25.

(11) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* p. 70.

(12) GOI P.-METZ F., *op. cit.,* p. 22.

(13) FIOCCO G., *G. A. Pordenone,* Pordenone, 1969, p. 175 e p. 140.

(14) POPHAN A. E., *Correggio's Drawings,* Londra, 1957, pp. 56-57.

(15) BEAN J. - STAMPFLE F., *Drawings from New York Collections,* New York, 1965, p. 43. Ricordo anche un dipinto di egual soggetto (FIOCCO, *op. cit.,* fig. 215) che ritengo del Pordenone; vicino alla *Salomè* del Ringling Museum di Sarasota.

(16) È una sanguigna che misura mm. 308 × 274, già della collezione Beckerath (K. D. Z. 18015).

(17) TIETZE H. - TIETZE CONRAT E., *The Drawings of the Venetian Painters,* New York, 1970, I, p. 35, n. 21.

(18) Bistro su carta giallina, mm. 155 x 118 (18013).

(19) LASKIN MYRON M. Jr., *A note on Correggio and Pordenone,* The Burlington Magazine, Giugno 1967, pp. 355-356.

(20) GHIDIGLIA QUINTAVALLE A., *Gli affreschi giovanili del Parmigianino,* Milano, 1968, p. 44, fig. 15; FIOCCO G., *G. A. Pordenone,* Pordenone, 1969, p. 154, fig. 154.

(21) GOI P. - METZ F., *op. cit.,* pp. 70-71.

(22) TIETZE H. - TIETZE E. - CONRAT, *op. cit.,* p. 233.